

EL ARTE MURAL EN NICARAGUA

—MAYRA LUZ PEREZ DIAZ, UCA.

—DOLORES G. TORRES, UCA

El muralismo como forma de la expresión plástica universal tiene sus orígenes en las primeras actividades expresivas del hombre cuando comenzó a pintar imágenes en el techo de las cavernas. Con ello, la pintura mural se constituyó como el primer instrumento gráfico de comunicación, más antiguo que la escritura. Estas incipientes “expresiones murales” que inicialmente poseen un carácter mágico—religioso, acaban por perder dicho significado interno a través de la evolución histórica. Sin embargo, el lenguaje plástico utilizado se perpetúa indefinidamente, a lo largo de las diferentes culturas en distintas épocas.

La narrativa mural ha sido una constante en el hombre desde la prehistoria (Cuaternario) a partir de Altamira y Lascaux. En las antiguas civilizaciones como Egipto —dentro de los templos y tumbas— se utilizó a manera de expresión plástica la pintura mural que constituía por su secuencia ilustrativa toda una narración de los eventos histórico—mitológicos, representados dentro de un formalismo ceremonial y simbólico.

Dentro del arte caldeo—asirio, los bajorrelieves de Khorsabad y Nínive, nos ofrecen el mismo carácter narrativo que la pintura mural: cacerías, ceremonias religiosas, leyes y códigos que aparecen representados en un desfile de imágenes donde lo visual y lo conceptual están ítimamente unidos.

Los frescos palaciegos de Knosos, dentro del arte cretense, son reflejo, no sólo de la vida cortesana, sino también de sus costumbres, hábitos y formas de vida. Ofrecen además, una marcada tendencia al diseño decorativo, expresivo y hasta simbólico, bajo una actitud eminentemente vitalista y no convencional.

En el arte grecorromano, tomando como ejemplo los frescos de Pompeya, la mimesis (fidelidad a la naturaleza) y la metexis (relación de las cosas sensibles con la idea) están presentes en la representación exclusiva del ser humano: “hombre medida de todas las cosas”. Sus temas heroicos y mitológicos reflejan los ideales del arte clásico: perfecto dominio de la forma, equilibrio sin tensión ni desmesura (“Sofrosyne”), belleza, armonía y proporción.

Durante la Edad Media, los mosaicos bizantinos, los frescos románicos y los vitrales góticos muestran a través de sus representaciones imágenes religiosas como el Pantócrator, la Teothocos, los Tetramorfos —para citar algunos ejemplos más relevantes— el ritualismo eclesiástico, un espíritu mayestático solemne y autoritario, un formalismo ceremonial que evidencian un arte al servicio de la religión.

En el Renacimiento, sin embargo, se vislumbra claramente a través de la pintura mural una nueva concepción del mundo y del hombre. Los

grandes “muralistas” del Renacimiento, desde Giotto hasta Miguel Angel representan a las personas como seres humanos —y no como símbolos— a través de un naturalismo racional sin emociones místicas. En sus composiciones monumentales “narran” lo que anteriormente había sido inexplicable e inexpresable con medios pictóricos: un arte al servicio del hombre y hecho a su medida, un arte como forma de educación moral e intelectual del hombre, quien vuelve a ser nuevamente centro del universo como en la antigüedad clásica.

A partir del barroco, la pintura mural sufre un descenso: es desplazada por la pintura de caballete. Sin embargo resurgen gloriosamente a principios del siglo XX en México, donde el fenómeno socio-histórico de la Revolución propició la reaparición de un arte cuya técnica —según expresión del propio Orozco— “se había perdido por cuatrocientos años”. Así, después de cuatro siglos, el muralismo irrumpe en la historia de la pintura propiciando un arte popular y mayoritario. Según Orozco, “acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista” (1).

Podemos concluir afirmando que a través de toda la historia del arte la pintura mural se ha definido por su “carácter sociológico”: Sus variaciones de contenido demuestran cómo las condiciones sociales han modificado la función y el sentido del arte a lo largo del tiempo. La larga historia de la pintura mural nos permite analizar el significado de la forma plástica en conexión con las relaciones sociales.

En la actualidad, el muralismo, sobre la base social contemporánea, presenta características peculiares que lo diferencian del contexto histórico precedente. Inicialmente tiene que plantearse problemas técnicos, estéticos y comunicacionales en función del ámbito urbano. Los muralistas contemporáneos encuentran hoy poco apoyo en las experiencias del muralismo pasado debido a las causas anteriormente señaladas.

En el siglo XX la vanguardia del muralismo, constituida por la escuela mejicana y representada por Orozco, Rivera y Siqueiros, convierte al público consumidor de arte, propio de la economía capitalista, en un sujeto activo que se identifica con una problemática histórico-so-

cial y forjadora de su identidad nacional. Si bien el muralismo mejicano compite con la red comunicacional de la sociedad capitalista, posee en la renovación experimental, el espíritu de creación colectiva y los fines del arte político que se sitúa razonadamente en un contexto social. En especial, Siqueiros fue un precursor de la creación colectiva y del estudio comunicacional del medio con la lucidez socio-política que caracteriza al arte popular contemporáneo.

En Chile, durante el gobierno de la Unidad Popular, el muralismo se revitaliza con los trabajos realizados por las brigadas Romana Parra, Inti Peredo y Elmo Catalán. Estas brigadas, formadas especialmente por militantes, tuvieron el apoyo ocasional de estudiantes y artistas de la categoría de Roberto Matta. A diferencia de los murales mejicanos de carácter perenne, los murales chilenos fueron fundamentalmente coyunturales y eminentemente colectivos; estuvieron guiados en todo momento, por la evolución del proceso sociopolítico.

Si bien en Nicaragua no existe una verdadera tradición muralista por causas ambientales objetivas, como la carencia de monumentos arquitectónicos señalada por Jorge Eduardo Arellano, no podemos pasar por alto algunas “expresiones murales” aisladas desde la época precolombina, como los petroglifos tan abundantes en varios lugares de Nicaragua, tales como Asososca y Montelimar, expresiones de carácter altamente simbólico, mágico y no figurativo.

No es sino hasta los años 50, que se inicia la pintura mural en Nicaragua a través de algunas muestras precursoras de Rodrigo Peñalba, como las de la iglesia de San Sebastián de Diriamba, Sto. Domingo de Managua y el desaparecido de la Iglesia del Carmen.

A partir de los años 60, el muralismo mejicano marca la obra de César Caracas en la que influye de manera negativa. Caracas se “apropia” de la temática y sobre todo del estilo de los grandes muralistas, particularmente de Orozco.

En los años 70, surgen a raíz del terremoto una serie de pinturas murales con sello verdaderamente original y de fuerte raigambre precolombina. Las primeras, ejecutadas por Alejandro Aróstegui, Orlando Sobalbarro y Róger Pérez de la Rocha —en el entonces Centro Comercial Ne-

japa— combinan la influencia europea de Miró y Paul Klee con elementos de la pintura autóctona reflejada en los petroglifos. A través de ellos se consolida la recuperación de nuestra identidad nacional. José Coronel Urtecho, considera que “son efectivamente, lo que conecta o liga nuestro más misterioso y remoto pasado cultural con la más sorprendente modernización artística, en figuras y trazos y colores que parecen tener inexplicable parentesco o similitud con los dibujos o las pinturas de Paul Klee o de Miró. Pareciera, en efecto, que los indios nicaragüenses precolombinos que dibujaron y grabaron, sobre las rocas del país los curiosísimos e inquietantes y fascinantes petroglifos... hubieran comunicado, a través de la brecha del tiempo, su potencia creadora y su imaginación y sensibilidad y su sentido plástico primitivo, a tres de los más modernos y más nicaragüenses pintores nicaragüenses” (2).

La otra manifestación notable de pintura mural es la de Leoncio Sáenz a través de los murales del “Supermercado Plaza España”. En ellos se manifiesta una recreación del tiangué indígena que evoca en su magnífica ejecución a los códices precolombinos. Leoncio Sáenz revitaliza las técnicas expresivas del pasado con un lenguaje plástico totalmente moderno. En estos dos murales (Centro Comercial y Plaza España) tuvo el acierto de incorporar lo universal a lo nacional.

Dentro del contexto de la Revolución, se comenzó a implementar la pintura mural en forma organizada, como una manera de incorporar las artes plásticas, situándolas al alcance del pueblo. Esta intención es evocadora del auge que alcanzó el muralismo a nivel masivo y comunicacional en el panorama gráfico de la Revolución Mejicana primero y posteriormente en Chile.

Desde el punto de vista revolucionario, el mural se presenta como la forma idónea de plasmar artísticamente una serie de ideas y eventos sociales, políticos y culturales:

- 1.— Incorpora en su ejecución a profesionales, aficionados y gente del pueblo.
- 2.— Es una forma de canalizar la revitalización del arte nacional proyectándose en forma activa, tanto el artista como el pueblo, que se convierte en partícipe de ese acontecer histórico.

- 3.— El mural se presenta como la forma ideal de concretar un arte al servicio y recreación de la clase trabajadora, a través del cual sea capaz de asimilar un contenido cultural y político, convirtiéndose en un sujeto agente y no un espectador pasivo.

Si bien la Revolución ofreció el marco socio-político ideal para la implementación de estas ideas en el desarrollo de una sólida corriente muralista, no se han consolidado las expectativas iniciales a raíz del triunfo, debido a varias causas:

- 1.— Carencia de una tradición mural desde la época prehispánica.
- 2.— A diferencia de los muralistas mejicanos formados en las técnicas de las escuelas europeas —especialmente las de Italia y París— donde adquirieron conocimientos especiales que incorporaron a la ejecución de un mural con carácter perenne, en general, nuestros muralistas, no han tenido esas oportunidades para incorporar a sus experiencias la técnica adecuada.
- 3.— El marco urbano no ofrece las condiciones básicas necesarias para el desarrollo de una pintura mural.
- 4.— Nuestras condiciones climatológicas demandan una técnica sumamente especializada y depurada para la preservación de la pintura mural que no se ha podido aplicar por la falta de medios o desconocimientos. Por esta razón, algunos murales como los del D.R.I. (Dirección de Relaciones Internacionales F.S.L.N.) destinados a tener carácter perenne, se ha deteriorado tanto que llegaron a desaparecer totalmente y se convirtieron en coyunturales sin haber sido esa la intención inicial.

Las consideraciones anteriores, no implican una generalización negativa sobre el muralismo nicaragüense a partir del triunfo revolucionario. En 1982, con Sergio Michelini, por primer vez se establece un intento serio de crear una escuela muralista. Esto ha sido posible mediante la aprobación de un proyecto presentado por el grupo de artistas italianos, entre los cuales figura el mismo Michelini, para la formación de una Escuela de Arte Mural. En dicha escuela, se trata de formar profesionalmente al artista que domine la técnica del mural, impulsando la pintura

al fresco, prácticamente desconocida en nuestro medio. Dicha técnica es de fácil ejecución, durable y los materiales se encuentran en el país. (3).

Esta Escuela de Arte Mural adscrita al MIC tiene como objetivo la enseñanza de las siguientes formas de expresión:

1.— Cerámica Monumental.

2.— Técnicas antiguas y modernas de pintura mural.

3.— Composición, metodología y su integración al espacio arquitectónico.

Una de las innovaciones plásticas del proyecto anterior, consiste en la implementación de la "cerámica monunmental" y su incorporación a la pintura mural. Según Michelini, se trata de transportar la cerámica nicaragüense a las artes plásticas otorgándole mayor realce estético con la ventaja de un costo bajo. De esta manera, se lograría la integración de las tres artes plásticas por excelencia dentro del espacio urbano: arquitectura, escultura y pintura.

MANAGUA: LOS MURALES EN LA REVOLUCION.

—Mural de bienvenida a Juan Pablo II.

Una de las muestras mas importantes de mural coyuntural ejecutado en Nicaragua es el "Mural de bienvenida" realizado con motivo de la visita del Papa Juan Pablo II a Nicaragua, el 4 de marzo de 1983. Dicho mural está basado en un diseño del artista español Maximino Cerezo Barredo y se llevó a cabo con la participación numerosa de cristianos revolucionarios provenientes de varios barrios de Managua.

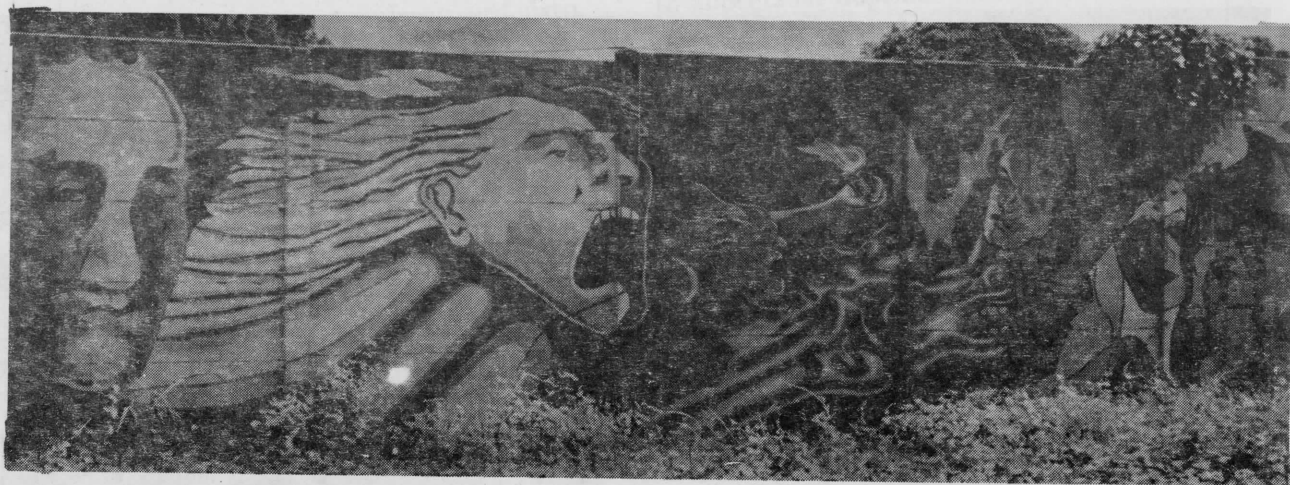
El mural fue realizado sobre panales desmontables y colocados en uno de los lugares más visibles de la Plaza 19 de julio. Enmarcado dentro del paisaje natural nicaragüense —lagos y montañas— aparece el pueblo a ambos lados del tema central de la composición delimitado por la bandera nacional. En el lado izquierdo sobresale la figura de Santo Domingo de Guzmán, patrón de Managua y al lado derecho la imagen de la Purísima Concepción, símbolo altamente significativo en la tradición mariana nicaragüense. El motivo central presenta la bandera azul y blanca con el texto: "Juan Pablo: Bienvenido a Nicaragua Libre Gracias a Dios y a la Revolución" con tres palomas blancas —símbolo de la paz— que junto con las manos levantadas en señal de oración, ocupan el primer plano de la composición.

En cuanto al estilo, usa la forma de expresión figurativa en la que se conjuga una representación primitiva de la realidad —fuerte dibujo de

contorno de líneas simples y expresivas, colorido plano con muy escasa matización tonal— junto con técnicas de agrupación espacial y sentido de una perspectiva frontal con yuxtaposición de figuras en forma decreciente, balanceada mediante un equilibrio de masas. Completa la composición la superposición de franjas horizontales logradas mediante los colores de la bandera y los elementos lineales que dividen el tema central de los laterales, sugieren simetría, estatismo y monumentalidad. En cuanto al cromatismo predomina la gama cálida, equilibrada por los colores fríos: azules, blancos y negros que imprimen armonía tonal al conjunto.

—Mural frente al Monumento de Simón Bolívar:

Este enorme mural en longitud fue ejecutado por una brigada de internacionalistas chilenos en la Avenida Bolívar. En primer lugar, el muro no es muy adecuado: demasiado estrecho y las viguetas de concreto compartimentan las figuras. Su secuencia narrativa presenta motivos destacados tales como la resistencia del indio frente a la conquista, el espíritu libertario y panamericano encarnado en las figuras de Bolívar, Martí, Darío; la lucha del pueblo nicaragüense mediante la guerra de liberación; el sentimiento de rebeldía frente a la opresión, simbolizando en el grito del "rostro azul"; la alegría de la victoria representada en la gran concentración efectuada en la Plaza de la Revolución el 19 de Julio;



El espíritu libertario y panamericanista encarnado en este mural ubicado en la Ave. Bolívar (Managua).

la paz deseada, a través de la paloma simbólica y como consecuencia de ésta, las armas para defender tanto la paz como la soberanía; y finalmente el trabajo y el progreso en la Reconstrucción.

Por ser un mural colectivo, los estilos son bastante variados así como el cromatismo. Predomina un expresionismo realista, en general. Se dan ciertas influencias de Picasso en las representaciones de los dos caballos ocre y verde que simbolizan la invasión arrolladora y destructiva; el esqueleto cabalgante es sinónimo universal de muerte y exterminio. La gama de colores es variada en la última etapa de la secuencia narrativa, pero se da un predominio del azul y el verde en varios paneles que llega hasta la monotonía, concentrada ésta, en los episodios centrales y especialmente en el grito de rebeldía.

En conclusión, se trata de un mural de mediana calidad, de ejecución irregular y desigual, con motivos reiterativos innecesarios; rostro de Bolívar, caballos (tres veces consecutivas) fallos en el diseño que se evidencian en la falta de coherencia narrativa, fallos de dibujo y color. Pudo haberse logrado un nivel estético más elevado, mediante una mejor ejecución y dirección adecuada. Da la impresión no sólo de yuxtaposición de estilos y de temas, sino de factura improvisada y caprichosa.

—Mural de la A.S.T.C.:

Este mural, seleccionado también en la Avenida Bolívar, tiene como motivo central dos manos sosteniendo la flor nacional del sacuanjoche. La composición tiene forma de triángulo invertido

cuyos ángulos separan dos espacios diferentes, en el del lado izquierdo —ángulo conformado por un machete— está dedicado a la producción, hecho que se evidencia en el simbolismo del machete, el maíz y la espiga. El ángulo de la derecha está marcado por un fusil— símbolo de la defensa— y el pueblo con el puño en alto. Machete y fusil forman al mismo tiempo la V de la victoria. Si bien su ejecución es más clara y coherente que el mural anterior, se evidencian ciertos fallos técnicos de dibujo y colorido.

—Murales en el Parque Luis Alfonso Velásquez.

Decorando las paredes de la Biblioteca Infantil del mismo nombre se observa otro mural cuya secuencia narrativa presenta los siguientes motivos, integrados totalmente por figuras de niños:

- 1.— Ruptura de cadenas, símbolo de opresión e ignorancia encabezados por el texto de Carlos Fonseca... "Y también enséñenles a leer".
- 2.— Cruzada Nacional de Alfabetización.
- 3.— Período de paz y estabilidad garantizado por la Revolución para el desarrollo del trabajo productivo, presidido por la figura del General Sandino.
- 4.— Una miliciana —símbolo de la defensa— acompañada de dos niños que sostienen la flor nacional del sacuanjoche.
- 5.— Representación de un panorama optimista de cara a las futuras generaciones nicaragüenses



Mural de la biblioteca infantil en el parque Luis Alfonso Velásquez.

expresado a través de los conceptos: ESPERANZA, AMISTAD, JUSTICIA, ALEGRÍA, UNIDAD, AMOR, SOBERANÍA, Y DIGNIDAD, enmarcados sobre cuadriláteros de distintos colores.

6.— Solidaridad internacional con los niños de Nicaragua, representada a través de rostros infantiles de distintas razas.

7.— La paz deseada, simbolizada en un grupo de niños que juegan alegremente. Si en general, predomina la gama cálida, en esta última secuencia narrativa la dominante de tonos verdes viene a simbolizar la esperanza en un futuro portador de paz y alegría.

Este mural fue ejecutado con motivo del 3er. aniversario de la muerte de Luis Alfonso Velásquez por un grupo de artistas norteamericanos solidarios con la Revolución Nicaragüense. Fue diseñado y realizado por Miranda Bergman y Marylyn Lindstron con la ayuda de Institucio-

nes como el MIC, miembros de la Escuela de Artes Plásticas y otros colaboradores individuales.

Dentro de sus caracteres artísticos, como mural infantil, presenta una innegable calidad estética que se evidencia a través de un dibujo ingenuo y bien realizado, clara secuencia narrativa, uso acertado del color, con equilibrio tonal y predominio de la gama cálida.

Los tres mejores murales del Centro de Managua y ejecutados por artistas nicaragüenses en 1980, son los que rodean las 3 paredes (laterales y posterior) de un edificio situado en el costado occidental del Parque Luis Alfonso Velásquez.

El mural lateral derecho es realizado por Leonel Cerrato. Tiene como tema único: **el encuentro del pueblo nicaragüense con los combatientes de Julio de 1979**. Este tema se representa a través de la fusión de dos grupos: combatientes del pueblo, mujeres y niños en un encuentro

jubiloso de bienvenida.

Cerrato definitivamente, nos ofrece un claro ejemplo de su maestría técnica. En esta representación aparentemente tan libre y espontánea hay una profunda meditación compositiva y una realización sumamente cuidadosa que se manifiesta en el equilibrio mesurado y distribución ponderada de masas y volúmenes. Los dos grupos enfrentados en un efusivo abrazo constituyen una cuidadosa yuxtaposición de figuras en planos equidistantes determinados por la posición de los pies que configuran ángulos diferentes de distancia y volumen, a través de los cuales logra la profundidad en el espacio sin recurrir a la perspectiva geométrica. Equilibra el resto de la composición, en el largo plano rectangular, con las dos banderas de la izquierda —azul, blanca y rojinegra— y las pancartas con los rostros de Sandino y Carlos Fonseca a la derecha. Dentro de esta composición la verticalidad de las figuras confiere dinamismo y movimiento contrarrestando la horizontal del muro. La armonía cromática se evidencia notablemente

a pesar del deterioro ocasionado por el sol y la lluvia. Un realismo moderno con figuras un tanto abocetadas imprime a esta pintura un enorme poder sugestivo y significación plástica, en las actitudes y sentimientos humanos. Mercedes Gordillo —afirmaba que este mural está ejecutado con una “gran seriedad”—.

Se puede afirmar que además de “seriedad” tiene excelencia estética.

En el costado posterior del mismo edificio, se encuentra el **Mural de Pintura Primitivista** realizado por Julie Aguirre, Manuel García y Hilda Vogel, también en 1980. Aunque presenta un tema único, las diferencias estilísticas de sus respectivos autores resultan evidentes, a pesar de los caracteres comunes de toda pintura primitivista como la minuciosidad y rescate de la naturaleza en el trasfondo temático: cordilleras, Coyotepe, Momotombo; una rica imaginación, diseño poético y detallismo anecdótico de tradición provinciana y popular: “Molino el pinole-ro”, “Aquí se soba”, “Viva la Alfabetización”....



Mural que narra el encuentro del pueblo nicaragüense con los combatientes de Julio - 1979.



La minuciosidad y rescate de la naturaleza, sobresalen en este Mural de Pintura Primitivista.

No obstante la unidad temática alrededor del Barrio de Monimbó con sus elementos populares y costumbristas, resulta obvia la diferencia factura en cada una de las 3 secciones que configuran el mural, marcadas por el sello personal de sus respectivos autores. Así, el fragmento firmado por Julie Aguirre se concreta más en la descripción paisajística y ambiental del barrio: casitas sobre lomas, caminitos que serpentean en bajada, personajes un tanto estáticos que los cruzan y confluyen en el plano inferior donde se desarrolla la acción principal.

En el fragmento correspondiente a Manuel García, ubicado en la parte central del mural, se representa el centro del Barrio en el que sobresalen el tema de las fiestas y la Iglesia de San Jerónimo. Hay mayor detallismo evidenciado en la representación abigarrada de un grupo de gente. Otro de los elementos típicamente costumbristas y propios del ambiente social local es el coche de caballos representado en mayores dimensiones que el resto de las imágenes. La

composición central sirve como elemento de enlace a los dos ambientes laterales, mediante un proceso de aparente continuidad, que finaliza con la escenificación del "toro montado" exponente de las fiestas populares y tradicionales. Este último forma parte de la composición correspondiente a Hilda Vogel, en el cual el elemento principal es la fiesta popular de toros ambientada en un intenso colorido verde donde destaca el círculo de la "plaza" rodeada de una densa multitud.

En general se da un colorido fuerte y variado en el que destaca la dominante cálida y el verde brillante. Sin embargo, las condiciones atmosféricas a las que se ve expuesto, unido a la falta de cuidados, han ocasionado un evidente deterioro a este mural de alta calidad estética.

El costado lateral del mismo edificio está ocupado con el mural diseñado por Alejandro Canales en el que colaboraron Genero Lugo, David Espinoza, Freddy Juárez, Rommel Beteta y

María Gallo. Este se caracteriza precisamente por un diseño altamente decorativo y expresivo que se manifiesta en detalles como la minuciosidad descriptiva en el cabello de las mujeres, los frutos, distribución y posición de las diferentes figuras. A nivel temático, se da una compartimentación semejante a la de un tríptico, en el cual cada tema mantiene una relación de interdependencia respecto de los demás. En la parte izquierda del muro destaca una figura femenina en cuclillas "jugando" con dos guardabarrancos, ave nacional. En el centro del muro reaparecen nuevamente varias figuras femeninas, una de ellas sosteniendo una canasta de frutas: piña, sandía, mangos y aguacates. Así mismo, figuran también niños en actividades recreativas en torno a un columpio y un "resbaladero" representado en forma abstracta, casi a manera de ideogramas. Paréciera un homenaje a la maternidad y a la fecundidad: mujer—tierra—frutas. En las representaciones femeninas se evidencia una ligera esteatopigia un tanto decorativa a través del diseño.

El área de la izquierda está dedicada a la alfabetización, representada a través de la figura de mujer en escorzo sosteniendo un libro con símbolos ideológicos más cercanos a los glifos precolombinos que a la escritura actual. En general, se presenta un simbolismo abstracto a través de representaciones glípticas.

Se da, en conjunto un predominio de lo decorativo sobre lo ideológico narrativo, la imágenes subsisten aisladas las unas de las otras en un espacio absoluto en el cual el vacío crea la sensación de incomunicación y ausencia de nexo unificador que propicie la continuidad narrativa.

Este mural es el mejor conservado en cuanto a colorido; muestra una gran riqueza cromática con matización tonal en las formas volumétricas de las imágenes, que contribuyen a realizar la firmeza del dibujo y el diseño como cualidades óptimas.

BRIGADA RODRIGO PEÑALBA

Dentro del muralismo nicaragüense destaca por sus cualidades profesionales y técnicas la Brigada Rodrigo Peñalba, integrada por los artistas italianos Sergio Michelini, Clementino Sartori y Giancarlo Splendiani, de la Asociación de Solidaridad Italia—Nicaragua. Integran también esta brigada los siguientes compañeros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas: Harold Avendaño, Deny Valle, Marcos Sandoval, Mario Román, Medardo Juárez, Rommel Beteta, Roldan West, Sergio Velásquez y otros. Dicha Brigada forma parte del Movimiento Cultural Leonel Rugama de la Juventud Sandinista 19 de Julio.

El nombre es un homenaje a la memoria de Rodrigo Peñalba, precursor de la pintura moderna nicaragüense, de quien retoman los auténticos valores tradicionales de nuestro pueblo, plasmándolos con un lenguaje plástico de gran calidad estética y a través de cada uno de los murales que han realizado hasta la fecha. Desde la primera fase de la obra realizada en el interior de la Iglesia Santa María de los Angeles en el Barrio Rigüero, formada por dieciséis murales, este grupo artístico ha manifestado una técnica altamente depurada, a la vez que un gran dominio de la pintura al fresco, característica fundamental y tradicional dentro del muralismo.

La Brigada, dirigida y coordinada por los citados artistas italianos, ha mostrado una trayectoria de solidaridad continua con la Revolución y de compenetración con nuestra realidad, que se concreta en la temática y contenido de sus pinturas. Sin embargo, también es muestra de esa misma solidaridad su dedicación concentrada en la tarea de formar artistas nicaragüenses especializados en las técnicas del muralismo. Con ello se abre un nuevo horizonte en este campo, adquiriéndose las condiciones técnicas requeridas para lograr una pintura perenne que proyecta hacia el futuro las vivencias sociales e históricas de la Revolución. En este sentido, frente a los esfuerzos espontáneos y a veces infructuosos de algunos pintores nicaragüenses dedicados al muralismo a partir de 1980, este grupo ofrece la posibilidad de una pintura que desafíe el paso del tiempo y la acción de los elementos como testigo de un acontecer histórico y que no se convierta en una manifestación plástica de tipo coyuntural.

—Mural de AMNLAE.

Uno de los mejores murales ejecutados por la Brigada Rodrigo Peñalba es el realizado en el

“frontis” del edificio de AMNLAE (Asociación de Mujeres Nicaragüenses Luisa Amanda Espinoza) en agosto del año 1983.

La forma de ejecución corresponde a una técnica mixta de pintura, bajorrelieves y mosaicos. A través de ésta se representa como tema único el papel de la mujer en la Revolución, en cinco etapas cuya secuencia se manifiesta de derecha a izquierda.

La primera etapa corresponde a la insurrección armada en la cual la mujer combativa aparece representada a través de dos figuras femeninas. El elemento de enlace con la siguiente etapa es la paloma de la paz, prácticamente en medio relieve sobre un fondo de mosaicos azules combinado con elementos naturales como conchas y piedras de río. Este símbolo garantiza la presencia de la siguiente etapa: “la Cruzada en marcha”, representada por fascículos con el emblema del libro abierto cuyas páginas simbolizan las dos banderas: la nacional y la del Frente Sandinista. En la parte inferior se dibujan dos jóvenes —juventud vanguardia— portando las banderas que preceden la etapa siguiente dedicada a la producción. En ella figura una imagen femenina cortando café y en la parte inferior destaca en bajorrelieve la canasta típica con los granos rojos de café, también en relieve. Una serie de líneas diagonales convergen en un vértice en cuyo interior están inscritas las iniciales JPS (Jornadas Populares de Salud) bajo las cuales aparece el emblema universal de la medicina. Preceden la figura dominante y de mayor tamaño: la imagen simbólica de la mujer —madre amamantando a su hijo— combativa, trabajadora y consciente de su papel dentro de la Revolución (“CONSTRUYENDO LA PATRIA NUEVA FORMAREMOS LA MUJER NUEVA”). Esta se inserta a su vez como elemento integrador de la última fase “narrativa”: la defensa. Aquí se representa un desfile de soldados en el que sobresalen las gorras militares verde olivo enfocadas desde una alta perspectiva que desciende hasta la base del muro. En el extremo inferior izquierdo destaca el perfil, en bajorrelieve, de una miliciana. Este bajorrelieve, junto con el de la paloma, constituyen los dos elementos escultóricos más importantes de toda la secuencia, el hecho de representarlos en su color ocre natural expresan en mayor medida su carácter escultórico y su semejanza con la arcilla como material natural.

La verja de entrada secciona la última parte del

mural que culmina en un medallón en forma de rueda dentada que simboliza el engranaje defensa—producción. En su interior está circunscrito un perfil femenino de corte clásico que recuerda los antiguos camafeos, tanto en forma como en colorido. Insertos en el mismo, dividiendo rostro y cabello diagonalmente, están representados como símbolos de la defensa y la producción un fusil y una rama de café bajo un fondo rojinegro. En esta misma sección, en el extremo inferior izquierdo, aparece la inscripción: “Brigada Muralista Rodrigo Peñalba, Agosto 1983”.

En cuanto al colorido, se advierte la dominante cálida con predominio de los rojos que aparecen en los ropajes, banderas y granos de café. El verde se manifiesta en toda su variedad cromática a través de la vegetación y uniformes principalmente. El azul figura como color atmosférico y nacional junto con el blanco, configurando las líneas diagonales y las franjas laterales de la entrada. Los relieves más importantes —paloma de la paz, perfiles femeninos son monócromos y en ellos el color arcillo contrasta con el intenso colorido del mural.

En cuanto a la composición, el aprovechamiento máximo de tan pequeño espacio demuestra una innegable maestría técnica. Esta se expresa a través de diferentes concepciones del espacio, estructurado en variadas formas de perspectiva como en el ángulo derecho, con la superposición de diagonales que trazan las hojas de los árboles y contribuyen a crear la sensación de profundidad.

Al mismo tiempo, la diagonal divide las diferentes escenas e imprime dinamismo a la composición. En el techo de zinc y en el rótulo se da “vista de pájaro” o “alta perspectiva”. Esta misma visión desde un ángulo superior también se perciben en el desfile militar, donde se combina con la yuxtaposición de figuras e imágenes presentadas en forma decreciente. La figura monumental de la madre es el eje central de toda la composición, situada entre las diagonales convergentes que forman un triángulo invertido y en el cual se inserta dicha imagen. Es tal vez, la figura más estática pero la de mayor contenido simbólico.

El dibujo resalta con trazos firmes y vigorosos y muestra ciertos rasgos de carácter expresionista. Las zonas cromáticas y los elementos decorativos del mural se prolonga medio metro

más sobre el suelo. Esto constituye una característica innovadora que la diferencia de los demás murales.

Se trata, en conjunto, de un mural de óptima calidad estética no sólo por la secuencia narrativa sino también por la maestría técnica en su composición y cromatismo. A pesar de que cada escena posee un contenido "independiente" no se pierde en ningún momento la continuidad narrativa, la cual se impone expresivamente a través de un lenguaje plástico realista y popular en el que se materializa no solo la socialización del arte, sino también la concepción del arte como educador del pueblo.

MURALES DE LA IGLESIA STA. MARIA DE LOS ANGELES DEL BARRIO RIGUERO.

—Mural Absidal.

Una serie de murales circundan la periferia de la Iglesia llenando los macizos desde el suelo hasta el techo y convergen en su finalidad na-

rrativa en el mural principal, ubicado en el ábside tras el altar mayor. El tema central de éste, es la Resurrección: Cristo aparece con los rasgos étnicos del nicaragüense y representado como un muchacho del pueblo. Su figura ascendente pareciera emerger del grupo de mujeres, madres de héroes y mártires que llena el espacio natural del lado derecho. A sus pies se representa al pueblo cargando la cruz de Cristo, símbolo dentro de este contexto histórico de la opresión externa, el bloqueo y los padecimientos que esto conlleva. En el lado izquierdo se observó una secuencia narrativa sobre la liberación de la mujer. En ella se representa la evolución progresiva de esta liberación: primero sometida y arrodillada como una esclava, posteriormente de pie, en actitud valiente y decidida; y por último, incorporándose, definitivamente liberada, al servicio de la Revolución.

En la concavidad superior se representa el paraíso desmitificado y concreto, no es un paraíso de nubes y celajes, sino un paraíso real de acuerdo al contexto social nicaragüense: frutos de la



Mural Absidal, de la Iglesia Sta. María de Los Angeles del Ba. Rigüero, Managua.

tierra, la caña de azúcar, el café, el algodón, el maíz, las flores de sacuanjoche, la paloma de la paz... como parte de composición; la concavidad, permite, transformaciones ópticas que le confieren mayor naturalismo, dinamismo y movimiento. El predominio de las líneas diagonales, la superficie cóncava, y la composición convexa confieren al conjunto sensación de profundidad y diferentes ángulos de visión. Un ejemplo de esto se evidencia en la canoa que se muestra en profundidad convexa. En este sentido destaca en la totalidad del conjunto la figura escorzada de Cristo, cuyo rostro siempre aparece en posición frontal desde cualquier ángulo de visión. La superficie cóncava-convexa, las líneas diagonales y las posiciones escorzadas confieren a este gran mural—grande en calidad y tamaño—mayor elocuencia visual tanto en el tema como al contenido.

A partir de la base del mural se prolonga una alfombra de cerámica vidriada que incorpora el altar mayor y el facistol. Doscientos ochenta azulejos en colores azul, rojo y amarillo forman este policromado tapíz. Se evidencia un equilibrio compositivo dentro de este mural, donde la composición por la línea y la composición a través del color se orquestan en un ponderado equilibrio.

Llama la atención el colorido intenso y el predominio de la gama cálida, destacándose los rojos y los anaranjados en sus diferentes gradaciones tonales. La intensidad de estos colores se aprecia en la cruz, en la cual el rojo confiere sensación de volumen. La misma tonalidad adquiere valor subjetivo en las pinceladas rojas que se prolongan a partir de la llagas en los brazos y pies de Cristo continúa este subjetivismo cromático en la representación de los niños danzantes, la cual transmite a través de brochazos rojinegrados efectos psicológicos de entusiasmo, alegría y vitalidad.

En contraste, el fondo azul atmosférico acentúa la perspectiva angular del conjunto y la sensación de concavidad. En la parte izquierda se acentúa la variedad cromática en temas tales como la cosecha de la caña de azúcar: verdes y verde-azulado; en el café, el algodón y el maíz se orquestan y sincronizan los rojos, verdes y amarillos mientras que en la canoa se acentúa la variedad cromática, reuniéndose en sus interior a través de la variedad de frutos, una amplia gama de colores entre los cuales destacan: los

anaranjados, los verdes, los amarillos y los rojos.

El lado derecho mantiene el equilibrio cromático en las figuras de las madres, con tonalidades verdosas. Este subjetivismo cromático se extiende a las figuras de los niños, en las que la gama rojiza presenta un evidente contraste con el colorido apagado de las madres.

Culminan en la parte superior los productos más representativos de la agricultura nicaragüense como el algodón, café, maíz, unificados por la flor nacional del sacuanjoche. A ambos lados, dos máscaras simbólicas: la noche y el día.

La variedad representativa imprime una nota de rico colorido donde se amalgaman los verdes, blancos, rojos y amarillos. Una de las notas cromáticas más interesantes es el color azul que emana de la parte inferior y que constituye el espacio físico en que se mueven las figuras. El tranfondo azul en sus diferentes tonalidades se convierte en haces de luz que envuelven las figuras, en remolinos de color cuya metamorfosis más evidente es la flecha que se perfila paralela al rostro de Cristo, en una inmensa ola que ondula ascendentemente hasta cerrar la composición con las máscaras alegóricas de la noche y el día.

En general, domina un notorio expresionismo pictórico donde lo estético y lo ideológico se conjugan armoniosamente.

MURALES DEL COSTADO IZQUIERDO

(DEL ALTAR MAYOR HACIA LA PUERTA PRINCIPAL)

—Los pobres reconstruyen la Iglesia de Dios.

Este mural conformado a la manera de un gran tríptico nos presenta en el panel central como figura dominante a San Francisco de Asís. A la izquierda se representa nuevamente la imagen del Santo en un primer plano en actitud de trabajo; en segundo plano dos trabajadores aparecen pintando unas vigas sobre los hombros. Al lado derecho continúa la misma secuencia narrativa, donde los trabajadores ocupan un papel protagónico, mientras el Santo ocupa el segundo plano.

La estructura compositiva ofrece una orquestada variedad de técnicas, que van desde los diferentes ángulos de visión, hasta el “rompe-l’oeil” de las columnas y el supuesto tejadillo que corona el tríptico; en esta composición siempre se combinan armoniosamente la línea y el color.

Los elementos lineales del muro en forma de un frontón triangular y en perspectiva angular dividen los dos planos inferior y superior que integran la estructura narrativa: el santo albañil del panel izquierdo, la figura central y escorzada de un San Francisco “nicaragüanizado” sosteniendo un guardabarranco y nuevamente el “poverello” de Asís integrado con los obreros como un trabajador más.

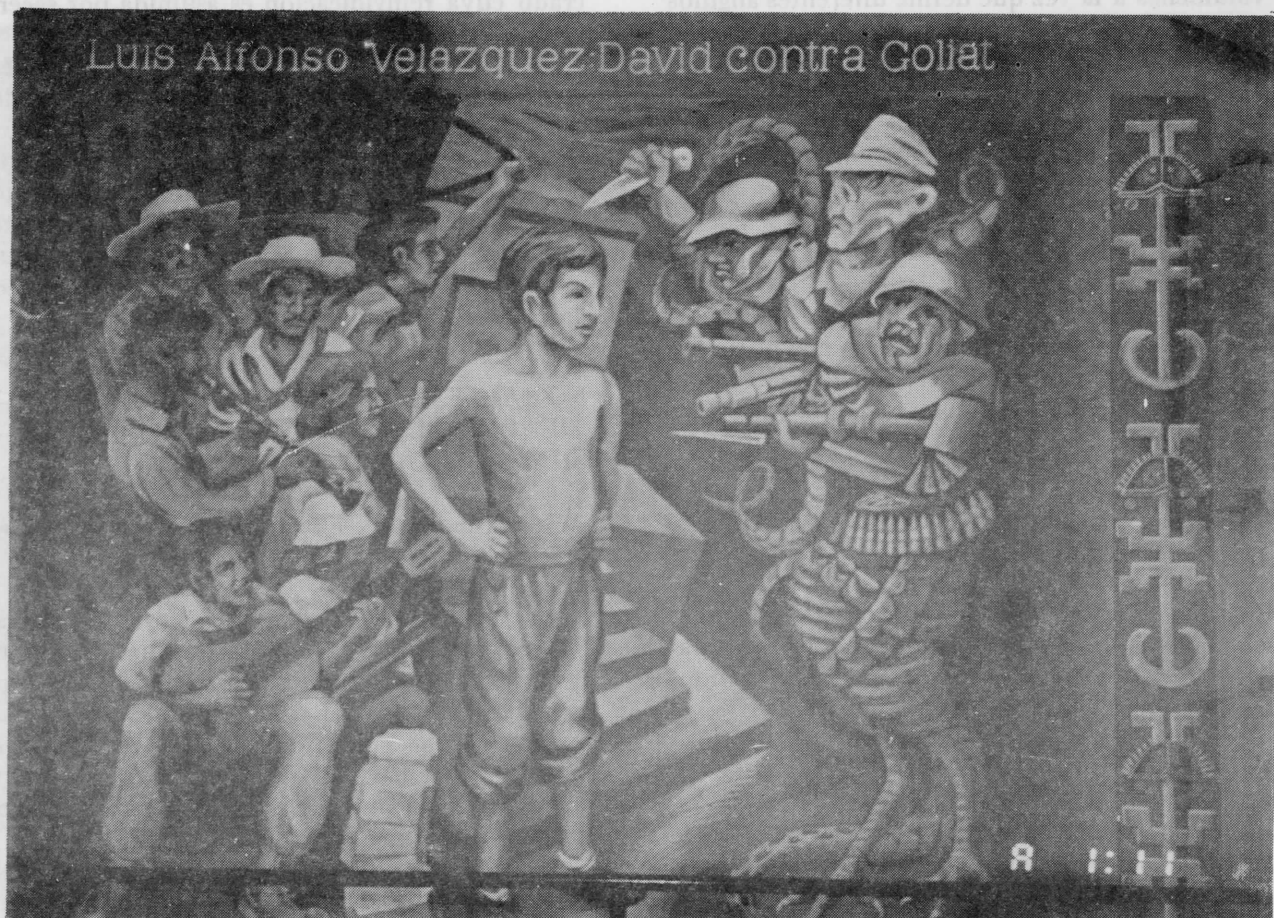
El predominio de tonos grisáceos confiere a la composición una reminiscencia clásica que nos recuerda las “grisallas” cuatrocentistas. La mayor variedad cromática, se evidencia en el ocre a los pies del Santo, que se prolonga hasta la verde fronda de la parte superior.

Se trata de un conjunto eminentemente dinámico, donde lo tradicional y lo moderno se conjugan armoniosamente. Pareciera que la grandeza magistral de los frescos de Asís que pintara Giotto hubieran transmitido su grandeza clásica a este mural nicaragüense.

En conclusión, se trata de una representación de gran calidad estética y alto contenido ideológico a través del cual se simboliza el carácter progresista de la religión cristiana dentro del contexto social contemporáneo. San Francisco representa al sector proletario el cual con carácter revolucionario y consecuente asume su liberación ante las fuerzas opresoras a través de la construcción de una nueva Iglesia reinvidicadora y consciente de su misión en el mundo.

—Mural de Luis Alfonso Velásquez: David contra Goliat.

En este mural, a través del título se establece el paralelismo bíblico de una lucha desproporcionada entre las fuerzas opresoras y el pueblo indefenso.



Mural -David contra Goliat- narra la lucha desproporcionada entre las fuerzas opresoras y el pueblo indefenso.

nada entre las fuerzas opresoras y el pueblo indefenso —DAVID contra GOLIAT—.

La figura de Luis Alfonso subraya su carácter protagónico en el centro de la composición, dividiendo las dos fuerzas antagónicas: pueblo oprimido y militarismo opresor. En la forma de representarlo se advierte el recurso psicológico del gigantismo o perspectiva invertida, tan utilizado en la antigüedad, a fin de acentuar el valor ante el enemigo. En contraste a su carencia de armas, la guardia somocista aparece metamorfoseada en animales malignos, tales como serpientes y buitres, portadores de armamento ofensivo como metralletas y cuchillos que evidencian la lucha desigual ante el pueblo indefenso situado a la izquierda de David (Luis Alfonso Velásquez). Frente a la superioridad militar, el pueblo se representa portando únicamente su fuerza moral y el entusiasmo de sus ideales.

La figura protagónica equilibra la composición, estableciendo una repartición de masas y volúmenes a la vez que define diferentes ángulos de visión que otorgan a la composición estática un marcado dinamismo característico, inherente al muralismo latinoamericano. Estos ángulos de visión se evidencian en el enfoque de la casa con perspectiva de pájaro, frente al enfoque del pueblo sentado en las gradas bajo una perspectiva enfática.

Bajo un trasfondo negro grisáceo, las figuras destacan con la precisión y claridad de un relieve y confieren a la composición mayor fuerza narrativa. A la izquierda, los pañuelos rojinegros, imprimen una nota de color sobre la gama fría del fondo, manteniendo el equilibrio cromático de todo el conjunto.

—Mural de Fray Bartolomé de las Casas, Camilo Torres y Gaspar García Laviana.

En este tríptico destaca como tema principal el papel de la iglesia liberadora, que asume la defensa del oprimido a través de diferentes momentos históricos.

En el primer mural se representa la figura de Fray Bartolomé de las Casas quien a través de sus escritos defienden al indio esclavista frente al colonizador español; éste aparece portando lanzas gigantescas y enormes alabardas que acentúan la idea de opresión y lucha desproporcionada.

En su estructura compositiva, predomina el uso de las líneas diagonales equilibradas por los elementos verticales de las lanzas a la derecha, frente a la figura de Fray Bartolomé. La dominante cálida que rodea la figura de éste en la que predominan los rojos, contrasta con la gama fría de la derecha, en la que predominan los verde-azules y los grises.

En el centro del tríptico destaca como tema único la figura de un campesino esclavizado con su cruz a cuestas mientras un fondo árido y amarillento se prolonga hasta las lomas verdosas. El cielo azul cobalto, uniforme y plano, rompe con la monotonía cromática en la parte superior, en contraste con el magüey de la parte inferior que imprime con su verde intenso una nota de esperanza.

A la derecha, se cierra el tríptico con un mural dedicado a Camilo Torres y Gaspar García Laviana. Su tema guarda paralelismo con el mural de la izquierda: se representa al pueblo masacrado cuya reivindicación es asumida por sacerdotes comprometidos con su realidad: Gaspar y Camilo. El pueblo aparece representado a través de figuras amorfas a fin de acentuar la idea de dicha masacre. De la cruz que emerge en la parte superior surgen las figuras liberadoras de los dos sacerdotes. La misma cruz divide un camino de color hacia la dominante cálida en la parte superior, simbolizando la esperanza en un futuro luminoso, en contraste con el cromatismo apagado de la parte inferior.

MURALES AL COSTADO DERECHO, PARTIENDO DEL GRAN MURAL ABSIDAL ABSIDAL.

—Mural dedicado al matrimonio Barreda: “Somos cristianos, somos revolucionarios”.

Representa al matrimonio Barreda en los cortes de café, sosteniendo ambos las canastas donde depositan los granos rojos. Los rodea un entorno vegetal de flores y hojas largas destacando en la parte superior la figura alegórica y fantasmal —símbolo del mal— en forma de un monstruo de acero cuyas manos como garfios se extiende amenazantes hacia ellos.

La composición en diagonal delimita dos diferentes ángulos de visión: en el lado izquierdo las figuras protagónicas y en el derecho la gama de

los colores rosados que se prolonga hasta el cielo.

Llama la atención la deformación expresiva de las manos y en especial la mano izquierda de Mary Barreda, conscientemente agrandada con el aparente fin de simbolizar una actitud de entrega.

El cromatismo es variado destacándose los rojos, verdes, azules y violetas en el ángulo inferior izquierdo, en contraste con los amarillos y rosados del lado derecho. Esta variedad cromática se prolonga hasta los bloques creándose un "trompe l'oeil" que abarca todo el conjunto.

De todo este mural, se desprende la visión revolucionaria del cristiano actual.

— Mural de la Anunciación.

El tema de la Anunciación está situado en la parte central del tríptico. Las tres figuras de la Virgen, el ángel y el Espíritu Santo destacan sobre

un fonde uniforme de color azul lila, prefigurando la impresión de relieve escultórico más que de pintura. (trompe l'oeil).

Pese a las reminiscencias tradicionales del tema, la imagen de la Virgen sugiere la monumentalidad propia de un Masaccio, sin menoscabar su carácter realista moderno. La forma de abordar el tema es sumamente original, pues la Virgen no está representada de acuerdo a los cánones convencionales en actitud de recogimiento piadoso, sino que esta originalidad mas bien se manifiesta a través de su posición escorzada y una actitud de sorpresa en la cual se trasluce un dinamismo estético con reminiscencias Miguelangelescas. Otra innovación, es el rostro moreno de la Virgen, lleno de fuerza y vigor.

Esta originalidad estética se extiende a la figura del ángel situada en la parte superior derecha, el cual también está representado de manera poco convencional: Sugiere la impresión de una instantánea fotográfica en la cual se ha captado el movimiento de una carrera en el espacio. Esto



Mural dedicado al matrimonio Barreda: "Somos cristianos, somos revolucionarios".

se advierte en la posición de los brazos, la pierna derecha levantada en actitud de salto, túnica y pelo arremolinados por la carrera y el viento. Lejos de ser una representación divinizada de un ángel, es una representación humanizada no solo por su pose, sino también por las tradicionales alas ocultas en los celajes. Este humanismo se extiende a los rostros, captados en una perspectiva angular.

En cuanto al color, predomina la gama de los violetas o morados atmosféricos en el trasfondo, para sugerir espacio. El azul, color litúrgico y mariano por excelencia se concentra en el manto de la Virgen con gran variedad tonal, en contraste con el rosa intenso de ricas tonalidades en el ropaje del ángel.

En síntesis se trata de una representación donde se combinan en perfecto simbiosis la modernidad y el clasicismo renacentista. Constituye una de las mejores expresiones plásticas dentro del conjunto muralístico de Sta. María de los Angeles.

— Mural de Azaharías Pallais.

Está formado por la figura única del sacerdote, situada en el lado izquierdo y enmarcada por un entorno de elementos geométricos que se prolongan hasta las formas cúbicas ubicadas en la parte inferior del mural. Dicha figura se caracteriza por su gran monumentalidad clásica. Sostiene una cruz en su mano izquierda y un pergaminó en la derecha.

La estructura compositiva también está dominada por elementos clásicos evidenciados en una perspectiva geométrica, lograda a través de las líneas que componen el muro amarillo-situado en el ángulo derecho-que sugiere profundidad. Esta profundidad está acentuada por las lomas azules del fondo que se confunden con las nubes.

En el colorido, destaca el rojo de la túnica en contraste con el negro de los hábitos talaes; en ambos colores se manifiesta una rica variedad tonal además de los valores táctiles del ropaje.

Este mural junto con el de la Anunciación constituyen la mejor muestra artística del tríptico.

— La Historia de las Hormigas.

En este mural se representan 2 etapas de la lucha

de liberación de Nicaragua:

- a— Extremo derecho-Sandino portando la bandera nacional que simboliza la lucha inicial contra el imperialismo.
- b— Extremo izquierdo—Carlos Fonseca heredero de los ideales sandinistas con el rostro recortado sobre la bandera rojinegra.

Uniendo las dos figuras aparecen tres niños y un cuarto personaje enmascarado, que con los brazos abiertos formando la V de la victoria abarca las figuras protagónicas.

A pesar de las figuras estáticas de Sandino y Carlos Fonseca, este mural es uno de los más dinámicos. Dicho dinamismo se manifiesta en los tres niños corriendo y el joven en posición escorzada con la máscara de cedazo.

En la técnica compositiva hay un predominio de líneas diagonales claramente delimitadas: en el ángulo derecho se inicia esta diagonal partiendo de la cabeza de Sandino y finalizando en el brazo izquierdo de la niña situada en el extremo inferior. La otra diagonal parte de la bandera del Frente y termina en los pies de la joven situada en el ángulo inferior derecho.

Frente al elemento lineal diagonal, se pone como contraste la línea curva que se evidencia en los siguientes elementos:

- La bandera rojinegra de la izquierda, cuyas pliegues arremolinados sugieren el efecto de una columna salomónica.
- Las figuras de los jóvenes corriendo, en las cuales el ropaje adherido al cuerpo hace resaltar las formas anatómicas.
- Por último, la bandera azul—blanca y las nubes algodonosas acentúan el carácter ondulatorio del trasfondo atmosférico.

El efecto tridimensional del conjunto está logrado mediante la disposición de las figuras en un primer plano donde el "trompe l'oeil" juega un papel fundamental: la base de la pared con el adoquín arrancado y colocado fuera de la composición crea la ilusión óptica de un muro real del cual emergen los jóvenes.

La disposición geométrica de los adoquines en

forma decreciente con el tercer personaje al fondo acentúa la profundidad del conjunto. La planta (magüey) de la izquierda llena el espacio entre este mural y la vigueta contigua a la puerta, lo que nos sugiere un "horror vacue" (horror al vacío) por parte del muralista.

El colorido es sumamente variado. Las gamas cálidas y fría se encuentran repetidas bajo la estructura diagonal de la composición: colores cromáticos o cálidos en el ángulo izquierdo en contraste con los acromáticos o fríos del ángulo derecho, lográndose a través de este contraste un equilibrio de luz y color.

Aunque técnicamente es un buen mural, la multiplicidad de elementos y heterogeneidad de colorido le disminuyen su calidad estética. Posiblemente la supresión de ciertos elementos como las tres banderas y el magüey hubieran propiciado una mayor sobriedad narrativa, a la par que una mayor armonía en la composición y el color.

—Mural Monseñor Simeón Pereira.

Las figura de Mons. Pereira aparece en primer plano con la Catedral de León al fondo en perspectiva angular. Este se encuentra sentado delante de una gran mesa—que ocupa la parte frontal de la composición con un libro abierto. La representación tiene un enfoque sumamente moderno en el que se conjugan tres clases de perspectiva: de pájaro en el plano superior, angular en el extremo inferior izquierdo y enfática en el costado derecho. Esta diversidad de perspectivas concentradas en un solo objeto supone una interpretación poco convencional de la realidad.

La Catedral de León situada en segundo plano destaca por el realismo arquitectónico acentuado por la grisalla, que imprime al edificio una cierta ilusión óptica. Estas tonalidades grises ofrecen un contraste con el cromatismo cálido del conjunto.

La figura majestuosa de Mons. Pereira que impone monumentalidad a la composición se ve realzada por el rojo carmesí del manteo en el cual destacan los valores táctiles de su textura. La serenidad del rostro junto con la belleza y expresividad de las manos confiere un toque humano a esta representación.

Un cielo azul cobalto, lleno de nubes azules grises y verdosas semejantes a bandadas de pájaros, forma parte del transfondo atmosférico.

En síntesis, este mural podría ser calificado como de buena calidad estética por sus valores compositivos y la modernidad del conjunto, que ofrecen un equilibrio con su simplicidad temática.

—Mural Monseñor Oscar Arnulfo Romero.

El mural dedicado a Mons. Oscar Arnulfo Romero, constituye el centro de este segundo tríptico. Está presidido por dos figuras únicas: la de Mons. Romero defensor de los intereses del marginado y desposeído y el hombre—pueblo representado por una figura indígena.

Dentro de las técnicas compositiva se manifiestan varias clases de perspectiva que le confieren dinamismo al conjunto: enfática en Mons. Romero, posición escorzada en la figura que simboliza al pueblo salvadoreño y perspectiva angular en las manos expresivamente engrandecidas para simbolizar protección, generosidad y entrega al pueblo oprimido. Entre otros recursos técnicos, el "trompe l'oeil" de las barricadas con el cual se confunden los "collager" realizados con materiales de derribo que forman parte del zócalo. En general, predomina un expresionismo dramático que se evidencia tanto en la técnica formal como en el contenido temático.

En cuanto al colorido a demás de presentar gran variedad tonal se utiliza la técnica de los contrastes: blancos, fucsias, verdes, rojos, azul, cobalto, Otro recurso cromático es la utilización de los factores lumínicos: una luz blanca rodea la cabeza de Mons. Romero, sustituyendo la tradicional aureola.

—Mural Fray Antonio Valdivieso.

Cierra el tríptico el mural dedicado a Fr. Antonio Valdivieso, el cual presenta sobre un cielo azul cobalto las figuras de un caballero montado sobre un gigantesco caballo. Apoyado éste sobre sus ancas traseras, trata de aplastar al indio yacente con las patas delanteras levantadas mientras Fr. Antonio alza los brazos implorantes tratando de interceder por el indio.

Predomina en este mural el carácter simbólico

del indio sometido por el conquistador. Como en los casos de Mons. Romero y Mons. Pereira, Fr. A. Valdivieso representa al sacerdote progresista que asume posiciones beligerantes a favor del oprimido. El simbolismo se prolonga en los recursos técnicos de la composición a través del gigantismo en la figura ecuestre del conquistador, donde se concentran una serie de elementos adicionales que forman parte de un mecanismo psicológico por medio del cual, el muralista trata de acentuar las connotaciones de fuerza y opresión que la conquista conlleva. Bajo esta óptica, el conquistador aparece despersonalizado y sin rostro, con la visera calada, la espada de tamaño desmesurado y los cascos del caballo con agigantamiento expresionista y enfocados bajo una perspectiva enfática que destaca el tamaño casi ciclópeo de las herraduras. Toda la deformación expresiva pone en evidencia la idea de masacre ligada a la conquista.

Sobre el azul intenso del transfondo, destaca una sobria variedad cromática, a través de los tonos gris, oscuro y blanco de los hábitos de

Fr. Antonio; la gualdrapa roja; el café rojizo del caballo y el ocre del indígena. Los efectos lumínicos están concentrados en los reflejos metálicos de la armadura y la espada.

Este mural es uno de los que más claramente muestra las influencias del muralismo mejicano, influencias que se evidencian en el caballo, que nos recuerda "El centauro de la conquista" de Rivera, y en el indio herido se manifiesta una cierta reminiscencia del "Hombre alanceado" de J.C. Orozco.

—Murales Caciques Nicaraó y Diriangén.

A la izquierda de la puerta central, el círculo de murales se cierra con dos dedicados a los caciques Nicaraó y Diriangén. Enmarcando la puerta central, se encuentra el mural que representa al cacique Nicaraó en el costado izquierdo de la misma y al cacique Diriangén en el costado derecho.

En el primero de estos se representa al cacique



Murales Caciques Nicaraó y Diriangén.

Nicarao rodeado de una vegetación netamente tropical, en una naturaleza incontaminada y paradisíaca. Se trata de un mural eminentemente descriptivo, simbólico, en el cual la intención del autor pareciera ser la de poner en evidencia el contraste entre la naturaleza para que rodea a Nicarao y el cambio que se opera en ella después de la conquista española, representada en la lucha Gil González—Diriangén del otro mural.

En el mural de Nicarao, además del cacique, aparecen otros dos personajes: una india vestida de rojo, sosteniendo un verde guacamayo y otro indígena con una máscara azul turquesa. Completan esta representación el plumaje multicolor de los penachos y la exuberante vegetación de la parte inferior, así como los acantilados, los

volcanes en erupción, las nubes tornasoladas y el azul intenso del lago. El color domina toda la composición de tal manera que la expresión cromática de verdes tropicales, azules y rojos es lo primero que salta a la vista.

Este mural se prolonga hacia la parte derecha de la puerta central con las figuras de Diriangén y Gil González Dávila. En contraste con la representación anterior, domina la acción y simboliza la ruptura de una vida primitiva en contacto con una naturaleza virgen que ha sido invadida por la violencia y la ambición: La figura de Diriangén está atravesada por las lanzas del conquistador, manteniendo, no obstante, una actitud aguerrida y un gesto de rebeldía.

VALORACION FINAL

Todo este conjunto de murales de la Iglesia Nuestra Señora de los Angeles constituyen la muestra máxima del muralismo nicaragüense. Sin embargo, debido a la diversidad de estilos como consecuencia de la diversidad de autores, se puede observar distintos niveles en la calidad de la ejecución: murales de óptima calidad como el tríptico de Sn. Francisco de Asis y el mural de la Anunciación, frente a otros de inferior calidad como el del matrimonio Barreda y el de Fray Antonio Valdivieso.

Todos estos murales mantienen una secuencia narrativa conjugando un lenguaje plástico moderno con una técnica expresionista no exenta de realismo. En ellos se evidencia el vigor y la energía propias del muralismo mejicano, pero la temática, el estilo y la expresividad son netamente nicaragüenses. Tampoco hay que descartar la utilización de técnicas europeas modernas como la incorporación de la cerámica monumental, la escultura policromada y la introducción de los materiales de derribo con carácter decorativo. La amplia variedad de colorido es un claro aporte de la plástica nicaragüense. En este aspecto los murales mejicanos y europeos carecen de esta riqueza cromática.

Uno de los mayores aciertos reside en la homogeneidad de contenido y en la unidad narrativa y formal, a pesar de la diversidad de estilos que anteriormente se mencionaron; posiblemente esta unidad radica en la acertada dirección, capaz de conjugar diferentes tendencias y estilos. Esta homogeneidad marca un contraste de calidad con otros conjuntos muralísticos, tales como el ejecutado por la brigada chilena en la Avenida Bolívar, en el cual la arbitrariedad de ejecución denota una factura improvisada y un tanto pobre que ni la espontaneidad justifica o sirve de justificación.

Otras de las características de estos murales es la combinación armoniosa de un lenguaje alegórico con otro que transmite una realidad directa. Podemos citar como ejemplo el mural absidal: alegórica la figura de un cristo mestizo frente al grupo de las Madres de los Héroes y Mártires, en la lucha por la liberación, las cuales muestran las fotografías de sus hijos; aquí la realidad inmediata unida a la otra realidad alegórica adquiere una connotación significativa y representativa mucho mayor. Otro ejemplo semejante se puede observar en el mural del matrimonio Barreda, con la figura alegórica del

monstruo del exterminio frente a los dos personajes reales: Mary y Ramón.

Con el lenguaje plástico se representa una crónica de Nicaragua en la cual lo religioso, lo histórico, lo político y lo social forman un todo dentro del contexto revolucionario actual. En

síntesis, tanto desde el punto de vista formal como temático, estos murales alternan el presente con el pasado y lo particular con lo universal, ofreciéndonos una clara muestra de las múltiples posibilidades que pudiera alcanzar el muralismo en nuestro país.

NOTAS.

- (1) José Clemente Orozco, "Biografía". México, Ed. ERA, 1970. P. 61
- (2) José Coronel Urtecho, "Tres conferencias a la empresa

privada". Managua, Ed. El pez y la serpiente, 1974. P. 116.

- (3) Dolores G. Torres y Mayra Luz Pérez D., Entrevista a Sergio Michilini, Managua, 11 de junio de 1985.

"EL ARTE PÚBLICO EN PELIGRO".

En el mes de Mayo de 1987, mientras pintaba Arnold Belkin su mural "Los Prometeos" en el Palacio de la Revolución, se acercó uno de los compañeros CPF y le preguntó: No le preocupa que los niños ensucien el mural cuando pasan? Belkin contestó: "Realmente no me preocupan tanto los niños, ya que la suciedad que dejan se puede limpiar posteriormente; me preocupa más los burócratas, porque su desición puede provocar que desaparezca completamente el mural, si se les ocurre un día cambiar el color del edificio".

... queremos decir también, que con este mural que se inició la Escuela de Arte Público, como foco de lo que en un futuro será el Movimiento de Arte Público en Nicaragua, nosotros nos preguntamos: De que nos sirve buscar técnicas mejores y duraderas para el nuevo arte, si con una sola palabra un funcionario puede acabar el trabajo de años en un momento?

Reynaldo Hernández.

CARTA:

Querido Sergio:

No es la primera vez en la historia que, con increíble indiferencia son destruidas obras de arte, esto es, que son empobrecidos los patrimonios de poesía e inteligencia. Recientemente en Londres han disparado a un dibujo de Leonardo Davinci; uno de los muchos episodios de desprecio y rabia ciega contra la fantasía. Recuerdas la "Ronda de Noche" de Rembrandt? La "Piedad" de Miguel Angel?

Estoy seguro que la culpa de la destrucción del tuyo/vuestro mural, se puede imputar a una sola

persona, la misma persona, el mismo cerebritito de pata; porque no es posible que pueda ser culpable un grupo, especialmente en el quehacer nicaragüense!. Me uno a tu dolor e irritación.

Pero quiero recordarte que todas las obras tuyas y también las que hiciste con los jóvenes artistas nicaragüenses, que ya nadie piensa destruir, consuélate con ellas, te deseo buen trabajo, tanto como mereces.

Aurelio C.

Muralista Italiano.

Fragmentos de protesta, ante la destrucción de un MURAL.

4 Septiembre de 1987:

ANMLAE destruye el mural de su casa Nacional en Managua.

"Hoy, con la destrucción del mural de la casa Nacional de ANMLAE, hemos perdido una parte importante de la historia de este Movimiento. Hay que hacer algo para que no se repitan hechos como este por indiferencia de algún funcionario hay que cuidar y dar mantenimiento a lo poco que tenemos en este sector de la cultura nacional"

Sergio Michilini.

"... El hermoso mural de una temática revolucionaria acaba de ser destruido deleznable acción sin precedentes en la historia del muralismo en Nicaragua..."

"... Ojalá que en el futuro antes de derrumbar una pintura mural, se piense mejor cómo conservar, algo así como joya artística de la revolución plástica de Nicaragua..."

Camilo Minero.



ANTES....

(FOTOS DE KAREN BERGMAN)



Y DESPUES



La Escuela de Arte y Letras de la UNIVERSIDAD CENTROAMERICANA (UCA) se suma a la protesta por la destrucción del mural de AMNLAE. Como prueba de solidaridad y apoyo, se publican en este número de la Revista ENCUENTRO, los artículos de varios artistas en los que se lamenta el triste final de una valiosa obra de arte.